# Kaiser Sigismund als Stifter der Wandgemälde in der Augustinerkirche zu Konstanz.

Von J. Gramm.

Die entwicklungsgeschichtliche Kunstbetrachtung der heutigen Zeit läßt uns all jene Epochen der Menschheitsgeschichte als besonders interessant erscheinen, in denen sich ein allgemeiner Wandel der Kunstanschauungen vollzieht, in denen neue oder bisher zurückgehaltene Kulturmächte ans Licht empordrängen. Wie in den Gärungszeiten des ausgehenden Mittelalters die Kunst aus erträumten Idealfernen in die lebensfrische Wirklichkeit hinübertritt, das hatte man schon lange in der Geschichte der altniederländischen Malerei an ihren großen Pfadfindern, den Gebrüdern van Eyck erkannt. Erst der neueren Forschung jedoch ist der Nachweis gelungen, daß diesem gewaltigen Umwandlungsprozeß in der nordischen Kunst ein ähnlich bedeutungsvoller in der süddeutschen Malerei gegenübersteht. Konstanz und Basel, die beiden altehrwürdigen Konzilsstädte, erschienen mehr und mehr als Brennpunkte der künstlerischen Kultur jener bewegten Zeit. Vor allem war es die Frage nach der künstlerischen Herkunft des K. Witz, die seit D. Burckhardts interessanter Hypothese die Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße auf die Konzilsstadt am Bodensee gelenkt hat. Wenn wir an der Hand der Richenthalschen Konzilschronik und der anderen Quellen[1]) uns das bunte internationale Leben mit seinem augenblendenden Festgepränge vergegenwärtigen, so legt sich ganz von selbst der Gedanke an eine dementsprechend reiche und üppige Kunstentfaltung nahe. Entsandte doch ganz Europa hochangesehene Persönlichkeiten, vornehme Würdenträger geistlichen und weltlichen Standes nach Konstanz, die gewiß auch, sei es aus Devotionsbedürfnis, sei es aus Ruhmessinn für die Kunst eine offene Hand hatten. Gehen wir jedoch die Denkmäler dieser Zeit in der Bodenseemetropole und ihrer näheren Umgebung durch, so sehen wir uns in unseren Erwartungen getäuscht. Trotz der zahlreichen erhaltenen

[1]) Eine treffliche Übersicht über das Leben und Treiben in Konstanz während der Konzilszeit bietet H. Finke, Bilder vom Konstanzer Konzil. Neujahrsblätter der Badischen Historischen Kommission. N. F. 6. Heidelberg 1903.

Werke spätmittelalterlicher Kunst im Seekreis findet sich kaum ein namhaftes Werk, das mit Sicherheit der Konzilszeit zugewiesen werden kann. Auch in den Schriftquellen treffen wir kaum Hinweise auf bedeutendere künstlerische Produkte aus der Zeit der Kirchenversammlung[2]) — eine Tatsache, die uns befremden muß, da sich bei solchen festlichen Gelegenheiten einheimischen und fremden Künstlern ein dankbares Arbeitsfeld zu eröffnen pflegte. Da ist es denn doppelt zu begrüßen, daß uns in der Augustinerkirche zu Konstanz ein künstlerisch wie kunsthistorisch hochbedeutender Doppelzyklus von Wandgemälden aus der Konzilszeit unter der Tünche erhalten blieb, der anläßlich der in den letzten Jahren vorgenommenen Restauration unter der kundigen Leitung von Stadtpfarrer Dr. Groeber und Professor Wingenroth freigelegt wurde. Über den Inhalt der Darstellungen und ihre hohen künstlerischen Qualitäten orientieren Wingenroths und Gröbers feinsinnige Ausführungen in der Zeitschrift des Breisgauvereins »Schauinsland«[3]), auf die hier verwiesen werden muß.

Es handelt sich darnach um zwei Zyklen von Wandbildern, die übereinander die Hochwände des Mittelschiffs der Augustinerkirche schmückten. Dicht unter dem Fenster läuft ein friesartiger Streifen um das Mittelschiff herum und über die Triumphbogenwand. Die hier angebrachten Eremitenbilder wurden jedoch anläßlich der Erweiterung des Triumphbogens in der Barockzeit bis auf geringe Reste zerstört. Der sich anschließende Streifen der Südwand gliedert sich in 18 durch Säulenarkaden geteilte Felder, die Darstellungen von hl. Eremiten und Mönchen verschiedener Orden enthalten, von denen die letzteren gruppenweise je eine stehende Mönchs- oder Bischofsgestalt (S. Augustin?) umgeben. Der Heilige scheint ihnen seine Regel zu übergeben; darauf deutet das Buch in seiner Linken und das Spruchband in der anderen Hand, das die Mönche mit dem Ausdruck ehrfürchtigen Dankes kniend empfangen. Wingenroths Deutung zufolge hätte man in diesen sich 14- resp. 16mal wiederholenden Szenen eine Darstellung des Stammbaumes der Augustinereremiten zu erkennen. Die Schilderung setzt sich, nur wenig variiert, an der Westwand fort. Trotz einer gewissen Monotonie, wie sie die häufige Wiederholung des schlichten Themas mit sich brachte, ist doch die Einzelcharakterisierung der Gestalten vorzüglich gelungen. In Stellung, Gebärden- und Mienenspiel weiß der Künstler stets eine neue Note zu geben. Mit großer Geschicklichkeit ist das Verlangen, Staunen und dankende Empfangen der Mönche variiert. Besondere Beachtung verdienen die trefflich individualisierten Gestalten der greisen Eremiten.

[2]) Wie mir Herr Geh. Hofrat Finke freundlichst mitteilte, sollen sich nur einige Notizen über anonyme spanische Schildmaler gefunden haben.

[3]) Jahrg. 35 (1908), S. 69 ff.

Ähnlich waren die Darstellungen auf dem leider sehr stark zerstörten Nordfries gehalten, nur vereinigen sich hier eine größere Anzahl kniender Mönche zu teilweise gegeneinander gerichteten Gruppen. Unter den dazwischen befindlichen stehenden Heiligen möchte man den einen stigmatisierten in brauner Kutte als den hl. Franz von Assisi deuten, während sich der andere, als Abt charakterisierte, vorläufig nicht näher bestimmen läßt. Mit diesem oberen Fries gehören stilistisch auch die beiden verstümmelten Hochbilder zusammen, die sich unter den Eremitengestalten an der Triumphbogenwand befinden. Eine einigermaßen einleuchtende Deutung der Gemälde konnte bisher noch nicht gefunden werden. Versuche in dieser Richtung auf Grund eingehender Beschreibung der Fragmente findet man in Wingenroths Aufsatz[4]).

Von einer anderen Hand dürfte der zweite, weit interessantere Bilderzyklus herstammen, dem wir uns nunmehr zuwenden. Er umfaßt die unterhalb des Frieses freibleibenden Zwickel der Mittelschiffarkaden. Über den Stützen sind in doppelter Lebensgröße thronende Heiligengestalten dargestellt. Sie sitzen auf vielfach durchbrochenen fialen- und krabbenbesetzten Gestühlen mit baldachinartigem Aufbau. Die Hintergründe sind abwechselnd rot und blau gehalten. Die Figuren selbst heben sich in ihren kräftigen, durch das Durchkommen des feurigen Malgrundes noch verstärkten Farben von dem rötlichen und grauen Gestühl prächtig ab. Der farbige Gesamteindruck ist bei aller Leuchtkraft der Einzeltöne doch überaus harmonisch. Dabei muß man allerdings in Betracht ziehen, daß die Gestalten der Südseite in der Renaissancezeit eine mehr oder minder starke Restauration resp. Übermalung erfahren haben. Doch genügen die Proben der nicht übermalten Nordwand, um ein Urteil über den erlesenen Farbengeschmack der Meister zu gewinnen. Bezüglich der Bedeutung der Figuren kann man aus der Gewandung, den Kopfbedeckungen, den Attributen und nicht zuletzt aus den Inschriftfragmenten wichtige Anhaltspunkte gewinnen. In einzelnen Fällen freilich läßt die allzustarke Zerstörung kein sicheres Urteil mehr zu. So hätten wir nach Wingenroth[5]) in den thronenden Einzelgestalten hl. Bischöfe, Könige, Fürsten (resp. Kurfürsten) und Herzöge zu erblicken. Dazu gesellen sich noch zwei Frauengestalten, deren Deutung auf größere Schwierigkeiten stößt. Die unter drei Figuren der Südseite angebrachten Wappen weisen zweimal auf Ungarn, einmal auf Österreich. Ziehen wir noch die allerdings aus der Renaissancezeit stammenden Inschriftfragmente[6]) in Betracht, so ergibt sich die Deutung zweier Gestalten als S. Ladislaus und S. Wilhelm von Aquitanien.

[4]) Wingenroth, S. 92 ff.

[5]) Wingenroth, S. 99.

[6]) »S. LADISLAVS. REX«. — »... MVS DVX AQV«.

Wie aber kamen die Augustinermönche zu einer solchen Auswahl ungarischer und österreichischer hl. Könige und Fürsten? Bereits Wingenroth hat diese Frage aufgeworfen und er spricht die Vermutung aus, es möchte die Entstehung der Gemälde mit der Anwesenheit Kaiser Sigismunds, des Königs von Ungarn und Böhmen, auf dem Konzil in irgendwelcher Beziehung gestanden haben. Hatte sich der Luxemburger doch mehrfach den Augustinern, seinen Gastwirten, erkenntlich gezeigt. So würde die sonst kaum verständliche Auswahl von ungarischen und österreichischen Heiligen ihre natürlichste Erklärung finden.

Indessen sollte sich Wingenroths Vermutung glänzend bestätigen. Der beste Kenner der Konstanzer Konzilszeit, Geh. Hofrat Finke hatte die Güte, den Verfasser dieses Aufsatzes auf Urkunden im Fürstlich Hohenloheschen gemeinschaftlichen Hausarchiv (Weinsberger Archiv) von Öhringen hinzuweisen, aus denen mit vollster Sicherheit hervorgeht, daß Kaiser Sigismund die besprochenen Wandgemälde der Konstanzer Augustinerkirche stiftete. Durch eine Quittung der Maler erfahren wir zugleich die Namen der ausführenden Meister und die Höhe ihres Honorars. Bei der Durchsicht des Öhringer Materials fanden sich außerdem einige für die Baugeschichte der Augustinerkirche interessante Notizen, die uns zunächst hier beschäftigen sollen.

Das Konstanzer Augustinerkloster, eine Gründung des 13. Jahrhunderts, erreichte, durch mehrfache Schenkungen begünstigt, im Verlaufe des folgenden Säkulums seine höchste Bedeutung[7]). Es ward eine Pflegstätte der Gelehrsamkeit, besonders nachdem 1394 das Generalstudium hierher verlegt worden war. Mochten Kirche und Kloster durch das große Brandunglück von 1399 auch schwer mitgenommen worden sein, so begannen doch bald wieder bessere Zeiten, als die glänzende Kirchenversammlung in den Mauern der Bodenseestadt tagte. Der damalige Prior Schwarz stand in Beziehung zu den angesehensten Persönlichkeiten der abendländischen Welt, und Kaiser Sigismund bekundete seine Sympathien für das Kloster schon dadurch, daß er in seinen Mauern Wohnung nahm und mit dem geistig hochbedeutenden Provinzial Graf gelehrte Unterredungen pflog. Später aber brachen trübe Zeiten über das Kloster herein, die zu seiner Auflösung in der Reformationszeit führten. Nach dem Wiedereinzug der Mönche um die Mitte des 16. Jahrhunderts begann ein neuer Aufschwung des klösterlichen Lebens und der gelehrten Bildung. In den Wirren des Dreißigjährigen Krieges hatte die Niederlassung so stark gelitten, daß ein Neubau des Klosters nötig ward. Damals wurde auch die Kirche

7) Wingenroth, S. 78, 80, 83.

einer gründlichen Renovation unterzogen. Mit der Josephinischen Periode brach dann die traurigste Zeit für das Kloster an, das sich schließlich genötigt sah, seine Baulichkeiten dem Konstanzer Spital abzutreten. Die Kirche selbst blieb in ihrer verzopften Umgestaltung dem Gottesdienst erhalten und gelangte erst wieder durch die mit größter Umsicht und feinem künstlerischem Verständnis vorgenommene Restauration des jetzigen Stadtpfarrers, Dr. Groeber zu Beachtung. Bei der Instandsetzung wurden auch die hochinteressanten Wandmalereien zutage gefördert, an die unsere Betrachtungen anknüpfen.

Fassen wir zunächst den Kirchenraum selbst etwas näher ins Auge. Es handelt sich um eine schlichte dreischiffige basilikale Anlage ohne Querschiff mit geradlinig geschlossenem Chor und ehemals durchweg flacher Eindeckung. Achteckpfeiler tragen die Langhauswände, die in ihren oberen Partien von Rundfenstern durchbrochen waren. Den Spitzbogenarkaden entsprachen große breite Spitzbogenfenster in den Seitenschiffmauern. Ein tief herabreichendes Mittelfenster teilte die Westwand über dem Hauptportal. Durch Seitenfenster von ähnlichen Abmessungen wurde der Chor erhellt. Seine Ostwand konnte keine Lichtöffnungen enthalten haben, da hier das Kloster anstieß. Der eigentliche Ausbau der Kirche mag, wie Wingenroth vermutet, erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts erfolgt sein[8]). Für den heutigen Eindruck sind die Umgestaltungen maßgebend, die der Bau im 17. und 18. Jahrhundert erfahren hat. 1740 wurden rundbogige Fenster in den Hochwänden des Mittelschiffs und den Seitenschiffmauern eingebrochen; man verbreiterte und erhöhte den Triumphbogen und mauerte die Lichtöffnungen im Chor und an der Westwand in ihren unteren Teilen zu. Aus dieser Zeit stammt auch das Spiegelgewölbe und die reiche Stuckverzierung an Decken und Wänden, die Pfeiler erhielten zugleich breitausladende verogldete Stuckkapitelle. Die namentlich für die ältere Periode überaus dürftigen Nachrichten über die Baugeschichte der Kirche haben nun durch den neuen Urkundenfund im Öhringer Archiv eine nicht unwesentliche Bereicherung erfahren. Es mögen hier die beiden einschlägigen Stellen auszugsweise im Wortlaut folgen:

1417. 19. Mai, Constanz. »Ich, Heinrich Gunterswylr zu disen tzyten bawmeister und burger zu Costentz veriche und bekenne mich offenlich mit disem brieff .... daß mir der wolgeborn her Conrad herre zu Winsperg des heiligen Romischen Riches Erbkamerer myn gnediger herre gegeben und bezalt hat sechs hundert Rinische gulden von wegen in namen und an statt myns gnedigen herren des Romischen und zu Ungern etc. Kunigs ...« (Fürstl. Hohen-

[8]) Wingenroth, a. a. O. S. 83.

lohesches Gemeinsch. Hausarchiv, Abteilung Weinsberger Archiv, D. I. k. 4.)

Die Bedeutung dieser Urkunde für unsere Frage ergibt sich erst durch eine Notiz, die Konrad von Weinsberg in sein Verzeichnis der Ausgaben und Einnahmen von 1417[9]) eigenhändig eintrug. Darin findet sich den Stuttgarter Regesten des Weinsberger Archivs zufolge die Stelle: »Item an freitag von sant Michelstag da reit ich gen Nürnberg von der halben iudenstüher wegen, als die Rudolf Sassen und Hanssen Hübnern für achthundert gulden verschrieben sin, die ich meins herren dez künigs gnaden entlehet zu sant Veltinstag; der 200 Gulden wurden graff Hansen von Salmen vnd 600 Gulden[10]) dem buwmeister zu Costentz, damyt er die kirchen zu den Augustiner vnd die schieff machen solt...«

Da sich die betreffende Stelle in dem »eigenhändigen Verzeichnis« Konrads von Weinsberg nicht auffinden ließ, so muß ich mich hier auf den in den Stuttgarter Regesten zitierten Wortlaut stützen, dessen Richtigkeit jedoch durch nachfolgenden eigenhändigen Vermerk Konrads in seinem Ausgabenverzeichnis von 1417 S. 9 erwiesen wird: »Nota so entlehett ich minem herren dem küng umb die nürenberger 800 gulden uff die iüdischeit ... Item der sin worden dem büwmeister 600 gulden Item dem graffen von Salmen sind worden die überygen 200 gulden.«

Der Zusammenhang zwischen diesen beiden urkundlichen Berichten liegt auf der Hand. Sigismund läßt dem Stadtbaumeister von Konstanz, Heinrich Gunterswyler, für Arbeiten an der Augustinerkirche daselbst 600 Gulden auszahlen. Den Empfang dieser Summe durch Konrad von Weinsberg bestätigt Gunterswyler in der obigen Urkunde, der er unter ausdrücklichem Vermerk sein Siegel beifügte[11]). Es frägt sich nur, was jener Ausdruck »die kirchen ... und die schieff machen« besagen will. Dem Sprachgebrauch der Konstanzer Urkunden zufolge waren unter »schieff« nicht etwa speziell die Nebenschiffe zu verstehen, sondern die drei Schiffe im allgemeinen[12]). Es kann jedoch keinem Zweifel unterliegen, daß die Kirche damals bereits in ihrer dreischiffigen Grundform bestand; sie war auch laut Richenthals Konzilschronik wiederholt zu kirchlichen Veranstaltungen, Belehnungen und dergl. im Gebrauch. Schon deshalb wird man an einen Neubau nicht denken dürfen. Dagegen spricht auch die unverhältnismäßig geringe Summe[13]). So kann es sich wohl nur um eine Restauration

9) Fürstl. Hohenlohesches gemeinschaftl. Hausarchiv D. 24 k. 3.

10) Der Verfasser der Regesten hat sich in der Wiedergabe der Zahl versehen (er schrieb 89 statt 600!) wie aus der zweiten Notiz Konrads hervorgeht.

11) Das Wappen zeigt einen Y-förmigen Gegenstand zwischen zwei Sternen.

12) Gütige Mitteilung des Herrn Stadtpfarrers Dr. Groeber.

13) Wir haben keinen Grund, die 600 Gulden als Abschlagszahlung aufzufassen, da von weiteren Teilzahlungen nichts verlautet.

des durch den Brand von 1399 geschädigten Außenbaues (»die kirchen«) und eventuell um Ausbesserung und Zurichtung der Schiffe (»die schieff«) für die von Sigismund geplanten Wandgemälde handeln, zumal diese eine Woche nach Ausstellung der Quittung Gunterswylers über den Empfang der 600 Gulden in Auftrag gegeben wurden.

Der Name Gunterswyl (e) r begegnet, in etwas variierter Schreibweise, seit 1376 mehrfach in den Konstanzer Ratslisten[14]). Es dürfte sich dabei jedoch um den Johannes Gunterswyler gehandelt haben, der in einer Konstanzer Ratsurkunde von 1396 (Karlsruhe, G. L. A. 5. Spec. 204) genannt wird[15]). Dagegen tritt 1410 ein Heinrich Gunterswyler in den Konstanzer Ratsbüchern als Bürgermeister auf[16]) und wird 1415—1424 als Ratsmitglied resp. Bürgermeister genannt[17]). Wir dürfen ihn jedoch nicht mit unserm Baumeister identifizieren, denn Heinrich Gunterswyler, der Bürgermeister, »was ain schuchmacher«[18]). Archivalische Nachforschungen haben leider keinen Aufschluß über die Persönlichkeit und weitere Tätigkeit des Meisters gebracht, so daß wir uns damit bescheiden müssen, den Namen des Architekten zu kennen, der die Augustinerkirche zur Aufnahme der von Sigismund gestifteten Gemäldezyklen instand setzte.

Interessanter als diese baugeschichtliche Tatsache sind die urkundlichen Aufschlüsse bezüglich der Wandmalereien der Augustinerkirche und ihrer Meister. In einer Urkunde vom 27. Mai 1417 (Fürstl. Hohenlohesche Gemeinsch. Hausarchiv, Abteilung: Weinsberger Archiv, D. 8) weist Sigismund Konrad von Weinsberg an »Item so sollen wir den malern daz sie die kirchen zu den Augustinern ußrichten und ußbereitten nach unserm fürgeben vierzehenhundert guldin geben«. Damit ist die Vermutung Wingenroths[19]) zur Gewißheit erhoben worden: Kaiser Sigismund ist der Stifter der umfangreichen Zyklen von Wandmalereien in der Augustinerkirche. Er mochte auf diese Weise den Augustinern, deren er sich u. a. auch durch Schenkung einer neuen Orgel erkenntlich zeigte, seine Dankbarkeit erweisen für die gastliche Aufnahme, die sie ihm während seiner Anwesenheit beim Konzil (seit 1415) in ihren Klostermauern gewährt hatten. Der Auftrag lautete auf 1400 Gulden — nach damaligem Geldwert eine recht beträchtliche Summe — und erfolgte demnach eine Woche nach Entlohnung des Konstanzer

[14]) C. Beyerle, Die Constanzer Ratslisten des Mittelalters. Heidelberg 1898, S. 95, 96, 98, 113, 115, 116.

[15]) Beyerle, a. a. O. S. 120.

[16]) Ebenda, S. 123.

[17]) Beyerle, a. a. O. S. 125—130.

[18]) Ebenda, S. 123.

[19]) Wingenroth, a. a. O. S. 99.

Stadtbaumeisters Gunterswyler, der die Kirche zur Ausmalung instand gesetzt hatte. Schon in Anbetracht der Größenverhältnisse des Baus mußten mehrere Meister für die farbige Ausschmückung beigezogen werden; die Urkunde spricht denn auch von »den malern«. Wer aber waren diese? Wir brauchen uns glücklicherweise keinen Vermutungen hinzugeben, da uns eine Öhringer Urkunde vom 4. Juli 1417 (D. 1. k. 9) hierüber aufklärt.

»Wir Heinrich grübel Caspar sunder und Johans lederhoser alle drye maler und burger zu Costentz veriehen und bekennen uns offenlich mit diesem brieff vor allermenglich für uns und unße erben als uns der allerdurchluchtigste furste und herre her Sigmund Römischer und zu Ungern etc. Kunig unser gnediger herre verdinget hat zu malen gentzlichen miteinander die kurchen zu den Augustinern umb virtzehenhundert guter Rinischer gulden daz uns daran der wolgeborn herre her Conrad herre zu Winsperg des heiligen Romischen Richs Erbekamerer gegeben und bezalt hat von wegen in namen und anstatt desselben unß gnedigen herren des Römischen und zu Ungern etc. Kunigs zweyhundert guter Rinischer gulden uff hut dato diß brieffs ...«

»Des zu urkund so ich obgenannter Heinrich grübel ..... myn eigen insigel gedruckt zu rucke uff disen brieff.«

Die Ausmalung der Augustinerkirche lag demnach in den Händen von drei in Konstanz ansäßigen Malern: Heinrich Grübel, Kaspar Sunder und Johans Lederhoser. Wir haben hier einen der seltenen Fälle in der Geschichte der spätmittelalterlichen Malerei am Oberrhein, wo sich ein kunsthistorisch bedeutungsvolles Werk mit bestimmten Künstlerpersönlichkeiten in einen urkundlich gesicherten Zusammenhang bringen läßt. Wie zu erwarten stand, besagt die Quittung nichts über den Anteil der einzelnen Meister an dem Gesamtwerk. Dagegen scheint es höchst wahrscheinlich, daß Heinrich Grübel die Oberleitung des Auftrags übernommen hatte, da er seinen Namen an die Spitze stellt und die Urkunde mit seinem Siegel versieht[20]). Die bedungene Akkordsumme in Höhe von 1400 Gulden wurde durch Konrad von Weinsberg ratenweise ausbezahlt. Den Empfang von 200 Gulden bestätigen die Maler in der oben mitgeteilten Quittung. Eine weitere Abschlagszahlung in Höhe von 400 Gulden[21]) scheint später erfolgt zu sein, denn auf der Rückseite dieser Quittung lesen wir folgenden eigenhändigen Vermerk Konrads von Weinsberg: »Quidanz

---

[20]) Das Wappenschild enthält zwei mit den Stielen gekreuzte Hämmer; die Umschrift ist undeutlich.

[21]) Da weitere Quittungen der Maler fehlen, so bleibt es freilich zweifelhaft, ob in der ausbezahlten Summe von 400 Gulden nicht jene 200 Gulden bereits enthalten waren, über die die Maler quittieren.

umb 400 Gulden von den mallern die ich bezalt han die ist man mir noch schuldig uff samstag nach exaltationis santi kruzi anno dom. 1417« (18. September). Damit stimmt ein weiterer Vermerk in Konrads eigenhändigem Ausgabenverzeichnis von 1417 (D. 24. k. 3. S. 9) überein: »Item zu dem ersten den mallern die da malten zu den Aug(e)nst(e)iner denen han ich versprochen 1400 gulden. Item den han ich 400 gulden bezalt«[22]). In Anbetracht der Höhe der Akkordsumme wird man annehmen dürfen, daß der Gemäldezyklus von namhaften Meistern ausgeführt wurde; diese Vermutung wird aber angesichts der hochbedeutenden künstlerischen Qualitäten[23]) der Wandbilder zur Gewißheit. Um so interessanter erscheint denn die Aufgabe, den ausführenden Künstlerpersönlichkeiten etwas nachzugehen. Leider haben archivalische Forschungen[24]) nur für zwei der genannten Meister nähere Anhaltspunkte ergeben. Wie mir der Konstanzer Archivar, Herr Dr. Maurer freundlichst mitteilte, ist für die Familie Grübel die Konstanzer Herkunft gesichert. Auch Sunder scheint einer Konstanzer Familie zu entstammen, doch läßt sich dies vorläufig noch nicht mit voller Sicherheit nachweisen. Der Name Lederhoser endlich soll in späterer Zeit wiederholt in Konstanzer Urkunden begegnen.

Heinrich Grübel wird in dem ältesten Konstanzer Steuerbuch (von 1378—1445) nicht erwähnt[25]), er müßte demnach bereits vor 1378 in Konstanz Bürger gewesen sein. Diese Vermutung mag sich auf einen Eintrag des ältesten Konstanzer Ratsbuchs stützen. Da finden wir (Beyerle, Ratslisten, S. 113) im Jahre 1389 einen »Grübel« nach dem dritten Zunftaufstand unter den neugewählten Zünftigen. Zur Identifizierung mit unserm Maler Heinrich fehlt freilich, wie so häufig, der Vorname. Jedenfalls kann es sich nicht um den »Uli Grübel« handeln, da dieser in dem gleichen Zunftverzeichnis (von 1389) aufgeführt wird. Im Konstanzer Steuerbuch von 1418 tritt dann weiterhin eine »Grüblin« auf, die 400 lb. h. Liegendes und 400 lb. h. Fahrhabe versteuert. Leider können wir nicht mehr feststellen, ob es sich hier um die Frau des Uli oder Heinrich handelt. Falls letzteres zutrifft, wäre Heinrich Grübel, da er noch am 4. Juli 1417 die Quittung über 200 Gulden Abschlagszahlung für die Malereien in der Augustinerkirche unterzeichnet, im folgenden Jahre aber nicht mehr genannt wird, während eine »Grüblin« als Steuerzahlerin, also als Witwe

---

22) Ob hier wirklich eine weitere Abschlagszahlung vorliegt, läßt sich nicht entscheiden.

23) Diese lassen sich freilich aus den Reproduktionen nur sehr ungenügend erkennen.

24) Zu aufrichtigem Dank für gütige Förderung meiner Studien bin ich Herrn Dekan Maisch in Öhringen und Herrn Archivar Dr. Maurer in Konstanz verpflichtet.

25) Bei dem häufigen Wechsel der Namensbezeichnungen wäre es freilich auch denkbar, daß Grübel gelegentlich als »Heinrich der maler« aufgeführt wurde.

auftritt, in der Zwischenzeit bis zum nächsten Steuertermin, mithin Ende 1417 oder Anfang 1418 verstorben. Über das Alter des Malers läßt sich leider kein sicherer Anhaltspunkt gewinnen; er mag frühestens in den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts geboren sein, da er sich 1418 noch der schwierigen Malarbeit auf hohen Gerüsten unterzieht. Gegen ein späteres Geburtsdatum spräche andererseits die bereits 1389 erfolgte Aufnahme Grübels unter die Zünftigen im Rat, sofern wir überhaupt geneigt sind, den Protokolleintrag auf unsern Maler beziehen zu wollen.

Im Jahr 1418, zur Zeit, da Grübel wohl bereits verstorben war, tritt »Caspar Sunder vnd sin bruder« im Konstanzer Steuerbuch auf. Kaspar versteuert 170 lb. h. Fahrhabe, dagegen keine liegenden Güter. Indessen läßt sich dem Konstanzer Gebrauch zufolge daraus noch nicht ohne weiteres schließen, daß Kaspar Sunder kein Haus zu eigen gehabt habe. Er wohnte mit seinem jedenfalls jüngeren Bruder zusammen, der seinerseits nur mit 60 lb. h. Fahrhabe im Steuerverzeichnis von 1418 eingetragen ist. Hier finden wir auch eine »Sunderin vnd ir son«, offenbar die Mutter des Kaspar. Sie versteuert 300 lb. h. Liegenschaften und 760 lb. h. Fahrnisse, während der Sohn als minderjährig noch nicht als Besitzer auftritt. Beide wohnten, wie die Reihenfolge der Steuereinträge erkennen läßt, nicht bei Kaspar und seinem Bruder, sondern in einer anderen Stadtgegend (wohl heutige Wessenbergstraße). Da nun der jüngste Sohn der »Sunderin« 1418 noch minderjährig ist, also etwa um 1400 geboren wurde, so dürfte das Geburtsdatum seiner Mutter kaum vor den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts angesetzt werden. Kaspar der Maler endlich könnte dann nicht vor den 80er Jahren geboren sein. Ein Vergleich der mutmaßlichen Lebensdaten des Kaspar Sunder und Heinrich Grübel ergibt einen Altersunterschied von etwa 20 Jahren. So dürfen wir Sunder wohl der neuen Generation zurechnen.

Für den dritten Meister, Johans Lederhoser[26]), ließen sich bisher leider gar keine urkundlichen Belege beibringen. Da Träger seines Namens jedoch in späteren Konstanzer Materialien begegnen, so möchte man in ihm gleichfalls einen Vertreter der vorgerückten Kunst erblicken.

[26]) Mit Johans Lederhoser ist uns ein Maler des Vornamens Hans für das Jahr 1417 in Konstanz bezeugt, der sehr wohl noch 1424 am Leben gewesen sein mag, als jener »Hans von Constanz« in den Urkunden auftritt, den D. Burckhardt ohne weiteres mit Hans Witz identifiziert. Der Vorname allein reicht dazu keineswegs aus, zumal in jenen Tagen auch andere Maler des gleichen Vornamens in Konstanz gelebt haben mögen. Im übrigen sind die Berührungspunkte der älteren Konstanzer Kunst mit der des Konrad Witz doch sehr geringfügig. Erst in dem 1445 datierten Wandgemälde der Margarethenkapelle des Konstanzer Münsters — einer Kreuzigung und Madonna in Scheinarchitektur — macht sich die Kunstweise des K. Witz und seines Kreises auffallend bemerkbar. Ich behalte mir vor, auf diese Beziehungen bei anderer Gelegenheit zurückzukommen.

Doch wir wollen uns nicht mit unsicheren Spekulationen aufhalten. Da wir die Stileigentümlichkeiten der einzelnen Maler vorläufig nicht kennen, so läßt sich der Anteil der drei Meister an den Gemäldezyklen natürlich nicht feststellen. Immerhin wird man kaum fehlgehen in der Annahme, daß die dem Stil nach altertümlich anmutenden Teile des Zyklus wie etwa der Augustinusfries von Heinrich Grübel, dem Vertreter der älteren Generation, herrühren. Hatte dieser als Senior des Malertrios nicht nur die geschäftlichen Obliegenheiten, sondern auch die künstlerische Oberleitung des Auftrags übernommen, was immerhin wahrscheinlich ist, so dürfte der Gesamtplan der Malereien von ihm festgelegt sein. Die thronenden Gestalten in den Zwickeln der Nordwand verraten gleichfalls noch altertümliche Züge, allein der Gesamteindruck ist doch ein anderer, so daß hier wohl eine andere Hand mit im Spiele war. Es scheint, als ob dieser Künstler sich durch gewisse Schranken der Tradition in seiner Formgebung gebunden fühlte, als habe ihm irgendein älteres Vorbild zugrunde gelegen, das er nun mit neuem Leben zu erfüllen bestrebt war, ohne dabei auf die hergebrachte noch stark ans Hochgotische anklingende Formensprache zu verzichten. Als Vorbilder mögen vor allem böhmische Malereien in Betracht kommen, die der Künstler in Prag oder auf dem Schlosse Karlstein kennen gelernt haben mochte. Bereits Wingenroth[27]) hat auf diese Spur hingewiesen. Er macht auf die thronenden Sibyllen im Südflügel des Emausklosters zu Prag aufmerksam. Hier begegnen die eng um den Körper geschlungenen, gleichsam nassen Gewänder mit ihren Schlängelsäumen, wie sie an den Konstanzer Zwickelgestalten der Nordseite vorkommen. Auch für die eigenartigen Throne finden sich auf dem Sibyllen- und Judithbild von Emaus Parallelen[28]). Doch ist die Formgebung im ganzen noch weit altertümlicher als in Konstanz. Etwas nähere Beziehungen zu den Zwickelgestalten verraten manche der thronenden Einzelfiguren des Luxemburger Stammbaums, auf den gleichfalls Wingenroth hingewiesen hat[29]). Leider sind wir durch den Untergang der Originalgemälde, die Karl IV. in seinem Schlosse Karlstein ausführen ließ, auf die Nachbildungen des 16. Jahrhunderts angewiesen[30]), die jedoch den ursprünglichen Stil noch einiger-

[27]) Wingenroth, a. a. O. S. 98 u. 100.

[28]) Vgl. J. Neuwirth, Die Wandgemälde im Kreuzgang des Emausklosters zu Prag. Prag, 1898, Taf. IV, VII. Man vergleiche hierzu auch die thronartigen Gestühle auf böhmischen Miniaturen, z. B. bei der Verkündigung aus dem Mariale des Erzbischofs Ernst von Pardubitz. Abgeb. bei Neuwirth, Prag, S, 88. Auffallender jedoch als hier ist die Verwandtschaft der Throne in den Miniaturen eines Psalters des Herzogs von Berry (Paris, Bibl. Nat.), abgeb. bei Fierens-Gevaert, La renaissance septentrionale. Brüssel 1905, S. 61 u. 64.

[29]) Wingenroth, a. a. S. 100.

[30]) Wien, Hofbibliothek, Handschr. Nr. 8330. Vgl. Neuwirth, Der Bildercyclus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. Prag 1897.

maßen erkennen lassen. Vergleicht man etwa den an der Nordwand der Augustinerkirche über der Brüstung der Orgelempore thronenden König[31]), der Zepter und Reichsapfel trägt, mit einzelnen Königen des Stammbaumes (Neuwirth a. a. O. Taf. IX, 1, 2, XI, 2, 3, XV, 3, XVI, 1), so ergibt sich namentlich bei letzterem eine unverkennbare Verwandtschaft, die sich hier sogar auf den Gesichtstypus, auf Haar- und Barttracht erstreckt. Allein wieviel freier und hoheitsvoller ist die Haltung der Konstanzer Königsfigur! Der prächtige porträtartig durchgearbeitete Kopf zeugt von unmittelbarer Lebensbeobachtung des Meisters. Nicht so überzeugend wirkt der Vergleich der Frauengestalt auf der Nordseite mit den Königinnen des Stammbaumes, die nur in der Anordnung der Gestalten eine gewisse Ähnlichkeit mit jener aufweisen. Dagegen erinnert das langgestreckte, im Kinn spitz zulaufende Gesichtsoval mit den hochgezogenen Brauenbogen und den weitgeöffneten staunenden Augen an böhmische Typen, wie etwa auf dem Wenzelsbilde der Kleinseitener Nikolauskirche zu Prag[32]), in dem wiederum Züge an flandrisch-burgundische Kunst anklingen[33]). Auch für den thronenden Heiligen mit der Kurfürstenmütze (?) an der Westwand ließe sich allenfalls ein flandrisches Werk zum Vergleich heranziehen. Es ist ein gewirkter Teppich des 14. Jahrhunderts aus der Antwerpener Kathedrale. Da sehen wir eine sitzende männliche Gestalt unter einem reichausgestalteten architektonischen Baldachin (Abbildung bei Fierens-Gevaert, a. a. O. zu S. 40). Hier fließt die dünne Gewandung ganz ähnlich wie auf dem Konstanzer Bilde in weichen Wellenlinien über den Körper zur Erde nieder; die Figur ist nahezu in derselben Haltung, nur im Gegensinne aufgefaßt. Endlich bietet die Baldachinarchitektur mit den perspektivisch verschobenen Kreuzrippengewölben mancherlei Vergleichspunkte. Von irgend welchem Abhängigkeitsverhältnis kann ja wohl nicht die Rede sein. Es sollte nur auf die zeitliche Gemeinsamkeit der Kunstbestrebungen in den verschiedenen Ländern hingewiesen werden. Überdies mochten derartige Baldachinarchitekturen, wie sie sich vermutlich von Italien her über Avignon nach Frankreich und in die Niederlande verpflanzten, teils direkt im südlichen Deutschland Aufnahme gefunden haben, teils durch die böhmische Zentrale dahin gelangt sein.

Werfen wir nun einen Blick auf die thronenden Gestalten der Südwand der Augustinerkirche, so gewahren wir zunächst bedeutende Unterschiede im Typus, in der Körperbildung und der Gewandbehandlung, die durch die starke Übermalung der Renaissancezeit ihre Erklärung finden.

[31]) Wingenroth, Taf. II Nr. 3.

[32]) Abgebildet bei Neuwirth, Prag. Leipzig-Berlin 1901, S. 84.

[33]) Vgl. die Malouel oder Broederlam zugeschriebene Madonna der Kollektion Aynard in Lyon, abgebildet u. a. in »Les Arts« 1904 Nr. 28, S. 6.

An einzelnen besser erhaltenen Teilen jedoch läßt sich deutlich wahrnehmen, daß wir es hier mit einer anderen Hand als auf der Südseite zu tun haben. Bereits Wingenroth wies auf die schlankeren Proportionen und die breiteren, volleren Detailformen hin; die Gewandung zeigt einen Fortschritt vom Flächig-Gestrafften zum Breiten, Rundlichen. Freilich begegnen auch hier noch die altmodischen Glocken- und Schlängelfalten, besonders bei der großartig aufgefaßten weiblichen Gestalt an der Westwand. Die treffliche Erhaltung dieser in warmen orangeroten und blauen Tönen gehaltenen Frauenfigur läßt »die weiche Behandlung der Fleischteile, das volle Gesicht mit dem starken, etwas wulstigen Mund«, den »kräftigen Hals und Arm«[34]) erkennen, lauter Merkmale, die für die böhmische Kunst bezeichnend sind[35]). Allein alle diese Berührungspunkte sind doch nicht ausreichend, um unsere Meister als Zugehörige zur böhmischen Schule erweisen zu können. Immerhin legt sich die Vermutung nahe, daß die drei von Sigismund beschäftigten Meister in seiner Gefolgschaft die böhmische Kunst an der Quelle studierten und die dort empfangenen Anregungen in ihrer Weise zu verwerten suchten. Die Friesgestalten zeigen verhältnismäßig am wenigsten Anklänge an Böhmisches[36]). Man könnte höchstens eine gewisse Verwandtschaft der bärtigen Gestalt auf einem der Wandbilder des Emausklosters zu Prag (Neuwirth, Taf. XII, 1 rechts) mit dem einen Eremiten des Frieses (Wingenroth, Fig. 7 links) konstatieren. Auf den verstümmelten Bildern der Triumphbogenwand erinnern die Frauen der linken Szene in der Schlankheit der Proportionen, der Verhaltenheit der Gebärde und der Gewanddisponierung mit dem engen weißen Gebände an die Witwe von Sarepta und die Sunamitin der Emausbilder (Neuwirth, Taf. XXV).

Daß böhmische Stilelemente der karolinischen Kunstepoche gelegentlich in die oberrheinische Kunst eindrangen, ist genugsam bekannt. Es sei nur an den offenbar von einem in Prag geschulten deutschen Meister gefertigten Altar von Mühlhausen a. N. erinnert (Stuttgarter Galerie Nr. 94)[37]) Der längst vermutete böhmische Einfluß auf die Wandgemälde der Burg Zwingenberg a. N. erscheint durch die überraschende Verwandtschaft der

---

[34]) Wingenroth, a. a. O. S. 97.

[35]) Vgl. J. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896, Taf. VIII.

[36]) Der Gesichtstypus des hl. Augustin erscheint vielmehr als eine Weiterbildung der Bischofstypen des um 1410 tätigen Meisters der Nikolauslegende der Konstanzer Münsterschatzkammer, dessen schönlinige Figurenauffassung auch in den Mönchsgestalten des Frieses noch nachklingt. Vgl. J. Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905, Taf. XIII, XX.

[37]) Vgl. Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstage gewidmet. Freiburg 1906, S. 419 ff.

Verkündigung [38]) mit der gleichen Szene im Emauskloster[39]) soviel wie gesichert. Aber auch für die Wandgemälde des Meisters der Nikolauslegende in der Schatzkammer des Konstanzer Münsters[40]) lassen sich, wie ich glaube, vereinzelte Vergleichsmomente beibringen. Man beachte auf dem ersten Bilde der Konstanzer Pilgerlegende[41]) den Gesichtstypus des Mordgesellen mit der niedern Stirn, der dicken, überhängenden Nase, dem abstehenden Vollbart und dem zurückgestrichenen Haar. Er kehrt ganz ähnlich wieder bei Josef auf der Geburt Christi des Emausklosters[42]), oder bei den im Profil gegebenen Begleitern des siegreichen David ebenda[43]). Der gleiche Typus, ins Groteske gesteigert, kehrt endlich in der selben Szene beim Haupte Goliaths wieder. Auch beim Vergleich einzelner Männertypen der Nikolausszenen[44]) mit solchen auf dem Kreuzigungsbilde des Emausklosters[45]) ergibt sich, namentlich in der Bildung von Augen, Nase und Mund eine gewisse, freilich nur oberflächliche Ähnlichkeit. Im übrigen liegt es mir fern, irgendwelchen direkten Zusammenhang des Meisters der Nikolauslegende mit böhmischer Kunst und speziell mit den Wandbildern im Emauskloster herstellen zu wollen, schon deshalb, weil ich die Prager Bilder nur aus Abbildungen kenne. Es sollte hier nur die Frage nach den eventuellen Beziehungen der oberrheinischen Malerei zur böhmischen neuerdings wieder angeregt werden. Wie sich in dieser Hinsicht die Meister der Wandgemälde in der Augustinerkirche verhielten, haben wir bereits oben angedeutet. Sie scheinen die weit überlebensgroßen thronenden Gestalten im Anschluß an böhmische Vorbilder geschaffen zu haben. Die damals noch erhaltenen Wandbilder mit der Ahnenreihe der Luxemburger auf Schloß Karlstein mochte für die Anordnung und Auswahl der Gestalten vorbildlich gewesen sein. Es könnte sich freilich nur um einen vorübergehenden Aufenthalt der Maler in Prag gehandelt haben, da ihre Namen in den Listen der Malerzeche nicht vorkommen. Die Meister hätten dann ihre Eindrücke selbständig verarbeitet, wobei sie sich den heimischen Traditionen anschlossen, wie z. B. in der Beibehaltung der farbigen Streifengründe, die bereits in den Oberzeller Wandbildern begegnen, sowie in der Bevorzugung der von den Nikolaus-

[38]) L. Leutz, Die Wandgemälde in der Burgkapelle Zwingenberg a. N. Darmstadt 1893, Taf. 23.

[39]) J. Neuwirth, a. a. O. Taf. VIII.

[40]) J. Gramm, a. a. O. Taf. XIX.

[41]) Gramm, a. a. O. Taf. XIX.

[42]) Neuwirth, Taf. IX.

[43]) Ebenda, Taf. V.

[44]) Gramm, Taf. XIV.

[45]) Neuwirth, Taf. I.

wandbildern und dem Sposalizio des Roßgartenmuseums[46]) her bekannten Knollenkapitellen.

Was aber stellten die Bilderzyklen der Konstanzer Augustinerkirche dar? Wingenroth und Gröber geben bereits eine trefflich begründete Antwort auf diese interessante Frage[47]). Es mag daher hier auf ihre scharfsinnige Untersuchung verwiesen werden. Sigismund scheint bei seinem Auftrag den Malern eine doppelte Aufgabe gestellt zu haben. Sie sollten einmal, der Bestimmung der Kirche entsprechend, die Entwicklung des Mönchtums, mithin die Vorgeschichte des Augustinerordens schildern. Es geschah dies in friesartig angeordneten Gruppen von Einsiedlern und Ordensstiftern, die ihre Genossen um sich versammeln. Bezüglich der Deutung der einzelnen besonders kenntlich gemachten Gestalten wird man Wingenroth beipflichten dürfen, nur vermag ich nicht anzunehmen, daß S. Augustinus immer wiederkehrend dargestellt ist. Sollten wir in diesen freilich sehr verwandten Gestalten nicht vielmehr die Stifter von Zweiggenossenschaften der Augustiner oder anderer Orden erblicken dürfen? Die rätselhaften Bilder der Triumphbogenwand scheinen zu den Friesdarstellungen in irgendeinem Zusammenhang gestanden zu haben. Der Vermutung, daß es sich um Fragmente eines Kalpharienberges handelt, kann ich nach eingehender Besichtigung der Bilder nicht teilen. Wie mir Herr Stadtpfarrer Dr. Groeber mitteilt, sollen sich in der Mitte des Bogens Reste eines kirchenartigen Gebäudes befunden haben, zu dem Pferde hinaufstrebten. Vielleicht handelte es sich um eine Schilderung der Freuden und Vergnügungen dieser Welt, die durch den Einfluß des höllischen Widersachers (der Affe auf der Schulter des einen Mannes als böses Prinzip gedeutet) den Menschen nicht zu wahrem innerem Glücksempfinden gelangen lassen. Im Gegensatz dazu die innere Ruhe, der in Gott gefestigte Seelenfrieden, wie ihn das Mönchstum der Kirche bietet. Der Ideengang wäre dann ein ähnlicher wie auf dem »Triumph des Todes« im Camposanto zu Pisa. Doch das sind natürlich alles nur müßige Vermutungen, solange es nicht gelingt, das Gegenständliche der Fragmente zu enträtseln.

Die zweite Aufgabe, die Sigismund den Malern stellte, betraf vermutlich die Verherrlichung seines Hauses und der Familie seiner Gemahlin Maria von Ungarn. Dem Stammbaum der Mönchsorden sollte der Stammbaum der Luxemburger und Aquitanier an die Seite treten. Der heilige Ort freilich bedingte eine Auswahl jener beiderseitigen Vorfahren, die der Ehre des Altares teilhaftig geworden waren. So gewinnen Wingenroths Deutungen der einzelnen Zwickelgestalten sehr an Wahrscheinlichkeit.

---

[46]) Abbildung bei Wingenroth, a. a. O. S. 73.

[47]) Wingenroth S. 99 f.

Wenn man den aus der Renaissancezeit stammenden Beischriften Glauben beimessen darf, so wäre das eine Mal der hl. Ladislaus, ein Vorgänger Sigismunds auf dem Königsthron dargestellt, während eine andere Gestalt sich nach Wingenroths Ergänzung der verstümmelten Inschrift als der hl. Wilhelm von Aquitanien, mithin als Ahne der Gemahlin Sigismunds, Maria von Ungarn aus dem Hause Aquitanien erweist. Inwieweit die im übrigen vorgeschlagenen Deutungen zutreffen, wage ich nicht zu entscheiden; sie dürften sich jedoch dem Gesamtplan nicht übel einfügen. Mag man immerhin diesen Deutungsversuchen skeptisch gegenüberstehen, so wird man einen gewissen Zusammenhang der in den Zwickelbildern dargestellten Persönlichkeiten mit dem kaiserlichen Stifter Sigismund nicht verkennen wollen. Andererseits erscheint es selbstverständlich, daß ein so umfangreicher Auftrag des hohen Gönners der Augustinerkirche nicht beliebigen Meistern anvertraut wurde. Es werden vielmehr Meister von hoher Tüchtigkeit und begründetem Ansehen gewesen sein, die ihr Bestes aufboten zur Verherrlichung des Mönchtums und des erlauchten Hauses ihres kaiserlichen Auftraggebers. Diese Auffassung aber findet ihre vollste Bestätigung durch die hervorragenden künstlerischen Qualitäten der Wandgemälde selbst, in denen sich die hohe Kunstblüte der oberrheinischen Malerei zur Zeit des Konstanzer Konzils aufs glänzendste dokumentiert.

---